

ETC



Affronter l'hystérie

Nicole Jolicoeur, galerie Dazibao, Montréal, du 10 mai au 4 juin 1989

Pascale Beaudet

Numéro 9, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36406ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

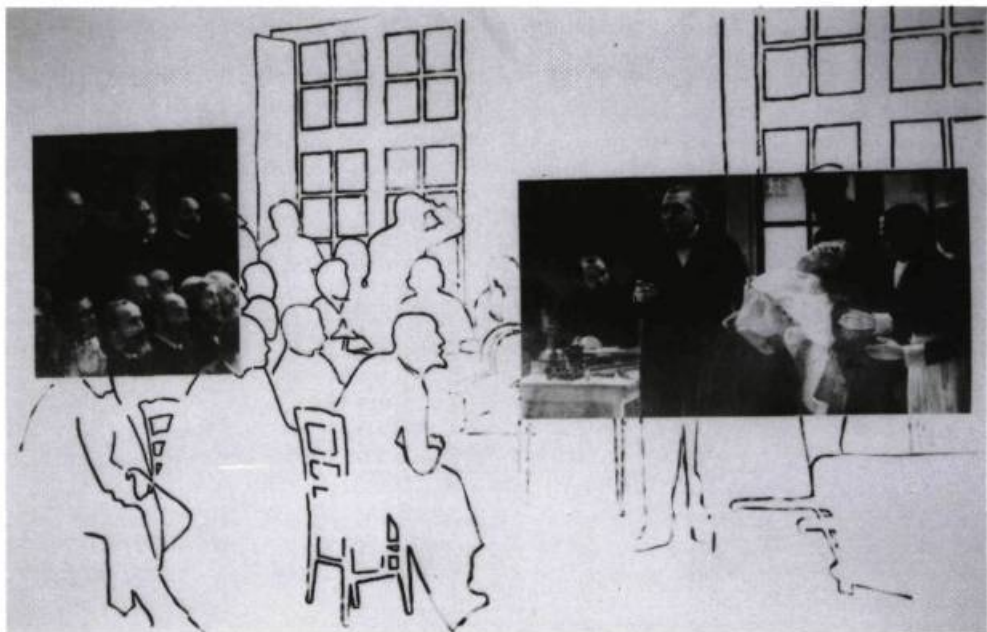
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaudet, P. (1989). Compte rendu de [Affronter l'hystérie / Nicole Jolicoeur, galerie Dazibao, Montréal, du 10 mai au 4 juin 1989]. *ETC*, (9), 70–72.

Affronter l'hystérie



Nicole Jolicœur, *La Vérité folle* (détail), 1989.
Photos couleur et dessin; 16 x 12 pi. Photo : Yves Ferland

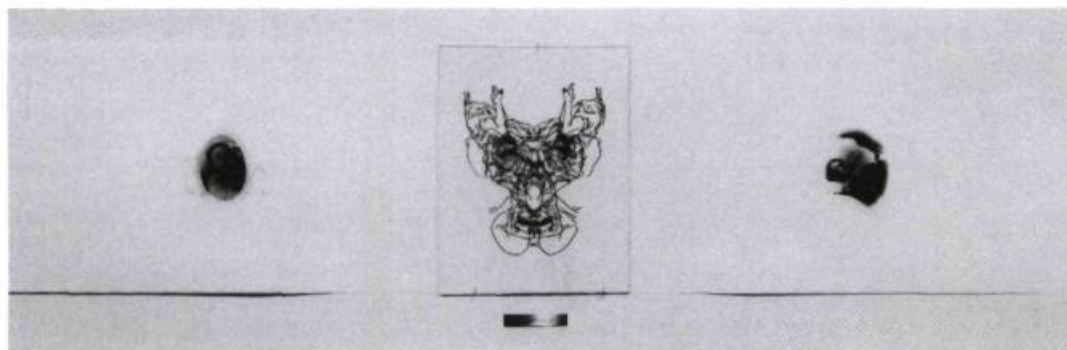
Nicole Jolicœur, galerie Dazibao, Montréal,
du 10 mai au 4 juin 1989 —

Qu'est-ce que l'hystérie ? Selon le dictionnaire encyclopédique Quillet : «Maladie ainsi appelée parce qu'on croyait qu'elle avait son siège dans l'utérus. C'est une névrose comprenant un ensemble de troubles nerveux très variables, sans lésion anatomique appréciable. Elle est caractérisée par deux genres de signes : des symptômes caractéristiques et constants, d'une part, et, d'autre part, des manifestations transitoires, le plus souvent bruyantes et spectaculaires (accidents, attaques), qui semblent être celles d'un infantilisme permanent et ostentatoire [...] L'hystérie telle que la décrivaient les Anciens et telle que la décrivait Charcot n'existe pas spécifiquement.» Selon Charcot : «Ensemble de symptômes, surtout neurologiques, prenant l'apparence d'affections organiques, sans lésion organique décelable.» Freud a effectué un stage sous la direction du professeur Charcot, spécialiste de l'hystérie. Mais nous arrivons au cœur du sujet : Charcot et l'art féministe en cette fin des années 1980.

Curieusement, Charcot semble avoir attiré l'attention des deux côtés de l'Atlantique; en Angleterre, Mary Kelly y fait allusion dans *Corpus* (dont j'ai parlé

dans ETC MONTRÉAL no 7, printemps 1989). Nicole Jolicœur poursuit sa réflexion, entamée dans de précédentes expositions, sur la famille Charcot : le père, le fils explorateur de l'Arctique et l'épouse.

La description de l'exposition peut paraître presque trop simple : à l'entrée, une reproduction du tableau classificatoire dessiné des différentes poses hystériques; dans la salle principale, un long rouleau de papier photographique placé au niveau des yeux (féminins, c'est-à-dire pas trop haut), *impressionné* à intervalles réguliers par des photos de patientes hystériques de l'époque de Charcot; par-dessus, une longue plaque de verre qui porte des dessins, repris de ceux de Charcot, mais reproduits en série, en frise ou en corolle, de façon à désamorcer l'emprise, à dépouiller les attitudes de leurs connotations émotives. Sur le mur d'en face, un tableau du XIX^e siècle est repris en partie : *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) d'André Brouillet. L'effacement partiel peut être interprété de deux manières : gommage iconoclaste à la Rauschenberg (quoique moins radical) ou reconstitution partielle qui démonte le mécanisme. Tous les signes du pouvoir sont en effet présents, suivant le modèle ins-



Nicole Jolicœur, *La Vérité folle* (détail), 1989. Dessins sur verre (16 x 12 po. chacun) superposés à un ruban photographique de 16 x 60 pi., plaque de laiton gravé. Photo : Yves Ferland

tauré par Rembrandt dans *La Leçon d'anatomie* : le professeur abreuve les élèves de son savoir au centre de la composition; la patiente, dûment déshabillée, est exhibée comme une bête de foire et soutenue/contenue par des matrones, seules autres femmes présentes dans l'assemblée. La parole et le corps s'affrontent dans l'œuvre de Brouillet ainsi que dans celle de Jolicœur, mais dans des directions opposées. On le sait, la parole est le lieu privilégié du pouvoir masculin, qu'il soit médical ou autre. Le corps en est ainsi réduit à des contorsions grotesques pour faire accepter son existence; spécifiquement le corps féminin. Or, comme l'écrit Michel Foucault : « Mais le corps est aussi directement plongé dans un champ politique; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes¹. » Il est absolument fascinant de remarquer que les symptômes hystériques de l'époque de Charcot n'existent plus maintenant, comme le dictionnaire le déclare plus haut. Cela voudrait dire que les données de l'observation changent, donc qu'elles ne sont pas *essentiels*, que la maladie bouge comme la société, et l'inconscient aussi. Pour en revenir au tableau de Brouillet, sur le plan purement pictural, il dénote une répétition servile des modèles passés, sa valeur comme tableau se limite à la célébration d'un bourgeois savant et estimé de l'époque. Quelques années plus tard, les symptômes disparaissent, mais Freud conserve la notion d'hystérie comme concept opératoire. Plusieurs décennies plus tard, Jolicœur reprend ce concept et fait apparaître qu'il est lui aussi basé sur la répétition des modèles traditionnels de la médecine et de la société. Il cautionne le stéréotype et en même temps est formé par lui : « Le stéréotype inscrit le corps dans le registre du discours; en lui, le corps est appréhendé par le langage, pris en garde conjointe par le politique et l'idéologie². » Ainsi le travail de Jolicœur

concerne la lutte pour le contrôle et le positionnement du corps en termes idéologiques, une lutte dans laquelle le stéréotype joue un rôle décisif.

Car le stéréotype capture bien des imaginaires sur le plan de la représentation. Il n'y a qu'à regarder les œuvres de nombreux artistes masculins pour s'apercevoir que leur critique de la société s'arrête au seuil de la différenciation sexuelle et que ces valeurs sont probablement les mieux intériorisées (à cause de la constitution de l'identité ?). Les œuvres les plus équivoques sont celles qui empruntent leur fonctionnement à la publicité (je pense à Philippe Cazal, par exemple). Les effets de sensualité qui s'en dégagent ont beau vouloir être « critiques », ils finissent par se retourner contre leur auteur. En ce qui concerne les féministes, il ne suffit pas de prendre le contrepied de l'attitude masculine : la dénonciation a ses limites, entre autres esthétiques. L'art le plus créatif se dégage des stéréotypes dominants, il propose plusieurs avenues au lieu d'imposer une seule signification. Ainsi, les formes réalistes et narratives, qui justifient l'ordre établi, seront rejetées au profit d'une plus grande fragmentation. Car la structure constitutive du regard et le plaisir de regarder des images sont liés à un régime oppressif; le réalisme et la narration transmettent l'idéologie dominante « naturellement », ils se font transparents; la différenciation sexuelle y est entendue, normale. On me dira que cette façon de faire n'est pas nouvelle et c'est vrai; on peut même la faire remonter jusqu'à Brecht. On me dira aussi que certains artistes masculins utilisent déjà et depuis longtemps cette approche; c'est vrai aussi. Mais il faut maintenant que les artistes féministes la récupèrent à leur profit.

Des artistes comme Mary Kelly, Barbara Kruger ou Nicole Jolicœur construisent leur œuvre ainsi³. Parmi les chausse-trappes les plus évidentes, celle de la représentation de la figure féminine arrive en premier lieu. Kelly contourne la difficulté en l'esca-



Nicole Jolicœur, *La Vérité folle*, 1989.
Vue de l'installation. Photo : Yves Ferland

72 motant; Kruger se sert d'images produites par d'autres et les désamorce par le langage. La démarche de Jolicœur se rapproche de cette dernière et flirte avec le danger : elle utilise les photos prises par Charcot lui-même (qui, soit dit en passant, se percevait comme un artiste), ainsi que ses dessins; elle agit en deux sens contraires : elle s'approprie les travaux du médecin pour mieux les «désapproprier» de leur signification première. La fascination que suscite habituellement la photographie, et surtout celle des «anormaux», est littéralement filtrée par le dessin qui lui est superposé, mais conserve tout de même un certain pouvoir. L'hystérie nous est à la fois présentée comme véridique — la photo comme témoin irrécusable — et niée par la superposition des poses comme motif décoratif. Le dessin, dont la subjectivité était évidente lorsque du fait de l'artiste, revêtait les atours de la science lorsque manipulé par un scientifique; on sait maintenant qu'il n'y a pas de dessin objectif, que la représentation est toujours conditionnée par l'époque. Le dessin *objectif* de Charcot est donc remis à sa place, replacé à l'intérieur de l'idéologie, comme l'est son discours. La peinture comme légitimation de la bourgeoisie fait face au dessin et à la photographie; elle tombe en ruines, comme ce genre de peinture est sur le point de le faire à la fin du XIX^e siècle.

Le travail de Jolicœur n'est pas une entreprise de dénigrement mais un dévoilement des superstructures présentes à l'intérieur d'un discours scientifique particulier. À cet égard, une rétrospective de son travail des dix dernières années serait encore plus instructive, et mettrait au jour des possibilités qui sont peut-être invisibles du fait de la dispersion des divers éléments. La présence de la figure de madame Charcot, ici fantomatique, contrasterait radicalement avec celle des hystériques : la respectabilité, la sauvegarde des apparences, la vie familiale traditionnelle, soit tout ce que les hystériques n'ont pu supporter, s'inscriraient en *néga*tif.

Pour reprendre une métaphore déjà utilisée dans mon texte sur Mary Kelly, je dirais ici que les effets Narcisse et Méduse s'affrontent en s'équilibrant. La séduction de la photographie, celle de la présentation (la netteté et la blancheur du papier photographique, la régularité de la disposition) sont contrebalancées par la bizarrerie du motif dessiné et l'empêchement de se livrer à la fascination, qui nous laissent dans un «entre-deux inconfortable». D'où également un certain hermétisme qui se dégage de l'ensemble (qui était Charcot ? Qu'est-ce que l'hystérie ? Quelle est la signification de tout cela ?). Pour éviter les pièges du stéréotype, l'art féministe n'a plus le choix; il lui faut emprunter des sentiers détournés et faire appel au travail de la spectatrice; il n'y a pas de solution de facilité.

Une dernière remarque : parler d'effet Méduse me paraît presque hérétique. Comme l'écrivait Hélène Cixous : «On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. [...] Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit⁵.» Dans le mythe, Méduse avait des ailes d'or... Il faudrait repenser ce mythe.

Pascale Beaudet

NOTES

1. Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975
2. Craig Owens, «The Medusa Effect or The Specular Ruse», *Art in America*, janvier 1984, p. 100. Traduction libre
3. Je m'inspire ici de la thèse de Griselda Pollock dans *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988
4. Terme créé par Stephen Heath, dans «Lessons from Brechts», *Screen*, 15 (2), 1974, cité dans Pollock, p. 171
5. Hélène Cixous, «Le Rire de la Méduse», *L'Arc*, 61, 1975